

## El tabernáculo de Alejandro y Luis González Velázquez para la iglesia de los Jesuitas de Toledo y su modelo en Santa Maria in Traspontina (Roma) \*

### Alejandro and Luis González Velázquez's Tabernacle for the Church of the Jesuits in Toledo, Inspired in Santa Maria in Traspontina (Rome)

---

ADOLFO DE MINGO LORENTE

Escuela de Arquitectura de Toledo. Universidad de Castilla-La Mancha. Campus Tecnológico de la Fábrica de Armas. Avenida de Madrid, 2. 45003 Toledo

[Adolfo.deMingo@uclm.es](mailto:Adolfo.deMingo@uclm.es)

ORCID: 0000-0002-9097-1155

Recibido/Received: 15/03/2023 – Aceptado/Accepted: 10/07/2023

Cómo citar/How to cite: Mingo Lorente, Adolfo de: “El tabernáculo de Alejandro y Luis González Velázquez para la iglesia de los Jesuitas de Toledo y su modelo en Santa Maria in Traspontina (Roma)”, *BSAA arte*, 89 (2023): 207-228. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.89.2023.207-228>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

**Resumen:** Este trabajo recoge la influencia que el tabernáculo de Carlo Fontana para la iglesia de Santa Maria in Traspontina de Roma (1674) tuvo sobre la cabecera de la iglesia de los Jesuitas de Toledo a mediados del siglo XVIII. Fueron sus autores los hermanos Luis y Alejandro González Velázquez, que en las mismas fechas trabajaba también para la Compañía de Jesús en la Casa profesa de San Felipe Neri de Madrid.

**Palabras clave:** arquitectura barroca; tabernáculo; madera marmorizada; escenografía religiosa; Compañía de Jesús; Ventura Rodríguez.

**Abstract:** This paper explores the influence that Carlo Fontana's tabernacle for the church of Santa Maria in Traspontina in Rome (1674) had on the chancel of the church of the Jesuits in Toledo by the middle of the 18<sup>th</sup> century. Authors were the brothers Luis and Alejandro González Velázquez, the latter working at the same time for the Society of Jesus in the Professed House of San Felipe Neri in Madrid.

---

\* Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Investigación Científica y Transferencia de Tecnología de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional, “Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (ss. XVI-XVIII)” (SBPLY/19/180501/000311), cuya investigadora principal es Palma Martínez-Burgos García.

**Keywords:** Baroque architecture; tabernacle; marbled wood; religious scenography; Society of Jesus; Ventura Rodríguez.

---

## INTRODUCCIÓN

El tabernáculo eucarístico que preside la iglesia toledana de San Ildefonso ha sido descrito por el historiador del arte Juan Nicolau Castro, especialista en escultura del siglo XVIII, como “obra muy bella” y “auténtica novedad” entre este tipo de piezas en la ciudad (fig. 1).<sup>1</sup> En Toledo, efectivamente, es posible destacar diversos ejemplos de tabernáculos y sagrarios eucarísticos *a tempietto*, aunque más de limpia factura neoclásica que barrocos, como el que preside el presbiterio de la iglesia del monasterio de San Clemente. Frente a ellos, el de la iglesia de los Jesuitas –San Ildefonso, templo que en 1771 asumió la parroquialidad de San Juan Bautista y en la actualidad recibe la denominación de Santuario diocesano de los Sagrados Corazones– posee especial refinamiento y ligereza, cualidades heredadas del modelo en el que se inspiró su ejecución: el conocido altar para la iglesia de Santa Maria in Traspontina de Roma (1674), obra del arquitecto tardobarroco Carlo Fontana (1638-1714) (fig. 2).

El tabernáculo toledano, situado entre la mesa de altar y el retablo fingido de la cabecera de San Ildefonso –verdadero protagonista de la capilla mayor de esta iglesia no solo para los fieles, sino también para los miles de visitantes que recibe cada año–, se levanta sobre un alto basamento donde está alojado el sagrario. Una sencilla escalinata de madera permite acceder por ambos lados hasta el templete superior, rematado por una gran corona y cuatro figuras de mancebos. A izquierda y derecha, sobre altos pedestales, una pareja de ángeles adoradores completa el conjunto. La cabecera de San Ildefonso destaca por la notable integración entre arquitectura, pintura y escultura, obra de los académicos madrileños Luis (1715-1763) y Alejandro González Velázquez (1719-1772), quienes concibieron a mediados del siglo XVIII un altar mayor de apariencia cóncava –formado por dos cuerpos, sostenidos por cuatro columnas verdes de orden compuesto– que se encuentra representado, en realidad, sobre el testero plano. Retablo fingido y tabernáculo comparten un mismo afán escenográfico, pues tanto el basamento de este último como sus gradas y pedestales, realizados íntegramente en madera, imitan la policromía plasmada en la pared principal del templo.

---

<sup>1</sup> Nicolau Castro (1991): 25-26.



Fig. 1. Tabernáculo del altar mayor. Alejandro y Luis González Velázquez. 1756. Iglesia de San Ildefonso (actual Santuario diocesano de los Sagrados Corazones). Toledo

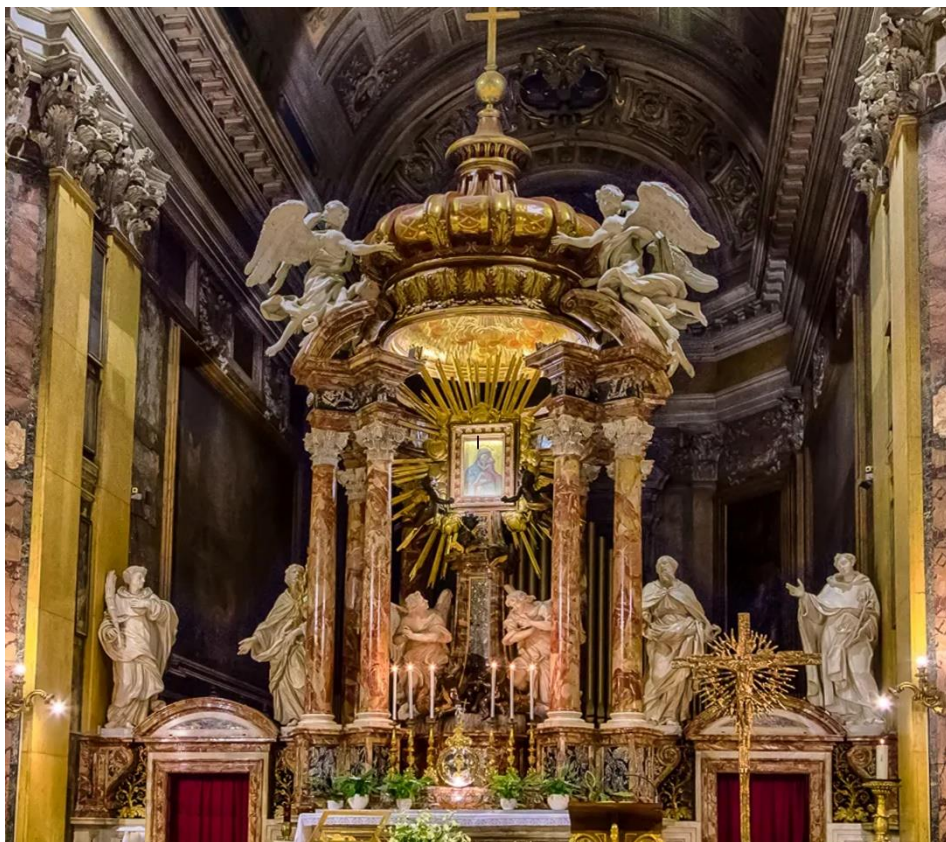


Fig. 2. Altar mayor. Carlo Fontana. 1674. Iglesia de Santa Maria in Traspontina. Roma

## 1. EL TABERNÁCULO DE LA IGLESIA DE SAN ILDEFONSO

Desafortunadamente, son muy escasas las referencias que nos han llegado sobre este conjunto. Proceden del fondo documental del Colegio de San Ildefonso, que abandonó Toledo tras producirse la expulsión de la Compañía de Jesús (1767) y se ha conservado, solo parcialmente –desde su adquisición en el siglo XIX–, en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Un libro de gastos iniciado en 1699 permite conocer el desarrollo de esta iglesia cuando se produjeron las obras finales de su crucero y cabecera, nada más iniciarse la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>2</sup> Tras unos inicios un tanto azarosos en el XVII, cuando se sucedieron al frente de la construcción los arquitectos jesuitas Pedro

<sup>2</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Clero-Jesuitas, L. 269 (Libro de gastos de la fábrica de la Cassa professa de la Compañía de JHS de esta ciudad de Toledo y comienza el año 1699. Y comienza desde 1.º de Septiembre de dicho año), f. 157. Dio la referencia Bermejo Martínez (1952): 289.

Sánchez (1569-1633) y Francisco Bautista (1595-1679), así como Bartolomé Zumbigo (1620-1682), maestro mayor de la catedral,<sup>3</sup> la iglesia de San Ildefonso fue finalmente rematada por el salmantino José Hernández Sierra (1705-1782), figura de gran interés en el Toledo dieciochesco.<sup>4</sup> Es en este contexto en el que cabe situar la realización del tabernáculo.

Gracias al mencionado libro de gastos conocemos que en julio de 1756 fueron abonados 64.720 reales a los hermanos “D. Luis y D. Alejandro Gonzales Belazque vecinos de Madrid”. De ellos, 30.000 reales correspondieron a la “Pintura de Prespectiba, al fresco, del retablo, fachada del altar Maior”. Otros 34.000 fueron destinados a “la hobra del tabernaculo, de Madera, talla escultura dorado Jaspes, et <sup>a</sup>.”, mientras que los 720 reales restantes fueron a parar a Juan González “de orden de dicho don Alejandro por el Dorado que se hañado a las hocho colunas y quatro Pilastras...”. Esta escueta información, proporcionada por primera vez por Elisa Bermejo en 1952,<sup>5</sup> no detalla cuál era el contenido original del tabernáculo, ya fuese una representación escultórica del santo titular o un expositor con el anagrama jesuita.

La obra de sus responsables, Luis y Alejandro González Velázquez, artistas a los que dedicó su Tesis Doctoral Soledad Cánovas del Castillo en 2005<sup>6</sup> –Antonio González Velázquez (1723-1792), el más destacado de los tres hermanos, ya había sido objeto de una monografía por parte de José Manuel Arnaiz–,<sup>7</sup> es, por suerte, cada vez más conocida y valorada. Alejandro (1719-1772), discípulo del arquitecto Santiago Bonavía, de cuya iglesia de San Antonio en Aranjuez dirigió las obras, fue un versátil arquitecto, pintor y escenógrafo madrileño. Colaboró con sus dos hermanos en la ornamentación de diversas iglesias y conventos de la Villa y Corte, entre ellos los de San Hermenegildo (1737-1738) y las Salesas Reales (1757), bajo la dirección del pintor italiano Corrado Giaquinto. También participó en las obras del Palacio Real de Madrid (1763-1764) y en las escenografías de los teatros del Buen Retiro y del Príncipe. En 1752 fue nombrado teniente director de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, optando a la dirección en 1756, el mismo año de la ejecución del tabernáculo para los Jesuitas de Toledo. En 1762 se convertirá en teniente director de Pintura, siendo designado, cuatro años después, director de la nueva sección de Perspectiva. Con respecto a Luis (1715-1763), el mayor de los tres hermanos –y su tutor tras la muerte de su padre, el

<sup>3</sup> La iglesia de San Ildefonso ha sido ampliamente estudiada por Suárez Quevedo (1991): 200-209.

<sup>4</sup> Hernández Sierra fue contextualizado inicialmente por Nicolau Castro (1987): 153-166. Más recientemente, Gómez Fernández-Cabrera (2013) y Rodríguez de Gracia (2020): 145-208.

<sup>5</sup> Bermejo Martínez (1952): 288-290.

<sup>6</sup> Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos (2005). También, de esta misma autora, (2023): 67-89. De Alejandro González Velázquez destaca especialmente la entrada publicada por López Ortega (2021) en la web del Instituto de Estudios Madrileños (<https://institutoestudiosmadrileños.es>), dentro de su apartado “Artífices de Madrid”, que recoge sus datos personales y profesionales hasta ahora conocidos, acompañándolos de fuentes bibliográficas y una relación detallada de obras.

<sup>7</sup> Arnaiz (1999).

escultor Pablo González Velázquez (1664-1727)–, fue discípulo de Giaquinto y también desempeñó responsabilidades académicas, concretamente la de teniente director de Pintura en la Real de San Fernando (1754). Además de las colaboraciones con sus hermanos en iglesias como la de los Santos Justo y Pastor, actual basílica pontificia de San Miguel (1746), también trabajó en el Palacio Real y en la fachada de la Casa de la Panadería de Madrid.

Tradicionalmente se ha considerado a Alejandro González Velázquez el autor del tabernáculo de los Jesuitas de Toledo, si bien no siempre es fácil –en esta y en otras de sus obras– establecer una diferenciación de las tareas que ambos compartían. La concepción arquitectónica de este tipo de obras y el hecho de que fuera Alejandro quien administrase el pago al dorador del tabernáculo parecen motivos a favor de la atribución. Añadiremos un tercero, y es que Alejandro González Velázquez trabajaba en esas fechas en otro proyecto al servicio de la Compañía de Jesús: el altar de san Francisco de Borja para la Casa profesa de San Felipe Neri de Madrid, obra que Álvarez y Baena menciona por ser “de Arquitectura” y Ceán Bermúdez “de escayuela”.<sup>8</sup> Por el contrario, no parece haber correlación directa entre el encargo de San Ildefonso de Toledo y el que quince años atrás habían recibido los dos hermanos en la ermita de la Soledad de La Puebla de Montalbán (1741), también consistente en un retablo fingido, cuyo comitente fue el duque de Uceda.<sup>9</sup>

No se ha conservado documentación sobre estas obras en el Archivo Histórico Diocesano de Toledo. Sí sobre la conversión de la iglesia de San Ildefonso en parroquia de San Juan Bautista –incluyendo la llegada y adaptación de retablos procedentes de la antigua localización de esta en la calle Nuncio Viejo–, pero sin referencias, ni siquiera descripciones tempranas, del tabernáculo. Al no requerir este de necesidades de mantenimiento comparables a las de las cubiertas y la media naranja –que habría de ser reparada, bajo la dirección del arquitecto Leonardo Clemente, tras el impacto de un rayo en 1817–,<sup>10</sup> no aparece mencionado en ninguno de los informes ni visitas eclesiásticas correspondientes a esta *renovada* parroquia de San Juan Bautista.

Tampoco hace alusiones al tabernáculo Antonio Ponz en su *Viage de España*, pese a que el primer volumen de este conocido libro fue publicado poco después de la actuación toledana de los González Velázquez –en 1772, año de la muerte de Alejandro– e incluía un epígrafe sobre la “Parroquia de San Juan, antes Colegio de la Compañía”, en donde el autor describía el edificio en términos poco elogiosos debido a su excesivo barroquismo.<sup>11</sup> La ausencia de referencias se

<sup>8</sup> Álvarez y Baena (1789-91): t. 1, 15; Ceán Bermúdez (1800): t. 2, 218.

<sup>9</sup> López García (1952): 290-291; Maure-Rubio / Plaza-Beltrán (2019): 75-91.

<sup>10</sup> Archivo Histórico Diocesano de Toledo (AHDT), Reparación de Templos, 1817, leg. 42, expte. 18. Posteriormente, cabría destacar las intervenciones de Ezequiel Moya en 1854 y José Manuel González-Valcárcel en 1964, ambas recogidas por Suárez Quevedo (1990): 223-224.

<sup>11</sup> Ponz (1772): 172-175.

extiende a las principales fuentes para conocer el ambiente artístico toledano durante la primera mitad del siglo XIX, como los comentarios manuscritos del curial Felipe Sierra,<sup>12</sup> los textos de Nicolás Magán (1814-1873)<sup>13</sup> para el *Semanario Pintoresco Español* y los numerosos y esclarecedores apuntes de pintores como Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) y Cecilio Pizarro (1818-1886), muchos de ellos conservados en el Museo del Prado.

Habrá que esperar hasta Gustavo Adolfo Bécquer para hallar un tibio comentario en su *Historia de los Templos de España* (1857):

San Juan Bautista [...] Los altares nada ofrecen de notable; incluso el mayor que los forma un tabernáculo, de madera pintada imitando mármoles, colocado sobre una gradería en la que apoyan sus rodillas dos ángeles de tamaño natural, tallados en bulto redondo y dorados.<sup>14</sup>

En términos semejantes se expresaba, en las mismas fechas, Sixto Ramón Parro, dentro de su monumental *Toledo en la mano*:

El altar mayor que es de madera pintada imitando mármoles con molduras doradas, adolece del mismo defecto que lo general del templo, esto es, peca por demasiada profusión de adornos que le roban la esbeltez y gallardía que de otro modo tuviera, y se encuentra aislado en el centro del presbiterio, con dos angelotes dorados y de tamaño natural, arrodillados, mirando hacia el tabernáculo, sobre unos altos pedestales cuadrados, en ambos costados del altar.<sup>15</sup>

El resto de alusiones durante el siglo XIX no son demasiado esclarecedoras. “Poco digno de atención se halla en los retablos y altares de este templo”, según el vizconde de Palazuelos, que se refería al tabernáculo como “gigantesco” y manifestaba cómo el “inmenso fresco” de la cabecera quedaba “oculto en gran parte por él”.<sup>16</sup> Felipe Ramírez y Benito, sin embargo, lo consideraba “magnífico y elegante”, con sus “estatuas de ángeles perfectamente dorados” a ambos lados.<sup>17</sup>

En el año 1924, antes de que Elisa Bermejo diese a conocer la documentación jesuita conservada en el Archivo Histórico Nacional, el militar y arqueólogo Manuel Castaños y Montijano (1852-1929), presidente de la Comisión de Monumentos de Toledo, dedicaba a la iglesia de San Ildefonso un breve artículo de prensa en donde especulaba si “el tabernáculo que oculta la parte inferior del soberbio fresco del ábside”, de factura grecorromana, no habría sido “adosado allí muy posteriormente, como lo indicaba el escudo del centro de la

<sup>12</sup> Cerro Malagón (2007).

<sup>13</sup> Muñoz Herrera (2008).

<sup>14</sup> Bécquer (1857): 74.

<sup>15</sup> Parro (1857): t. 2, 202.

<sup>16</sup> Palazuelos (1890): 801.

<sup>17</sup> Ramírez y Benito (1894): 106.

urna que sostiene el altar mayor, que tenía la cruz blanca de la Orden de San Juan, que hoy ha sido sustituida por el emblema de la Compañía de Jesús”.<sup>18</sup> Desconocemos la procedencia del sagrario alojado en las gradas del tabernáculo, cuyo remate posee un coronamiento que incluye la fórmula “IHS” en su interior. La elevada altura de todo el conjunto (aproximadamente cinco metros) dificulta, efectivamente, la contemplación del retablo fingido. ¿Cabría la posibilidad de que el tabernáculo hubiese llegado a San Ildefonso después del trabajo pictórico del retablo, procedente de otra iglesia? El libro de gastos del Archivo Histórico Nacional obliga a descartar esta hipótesis, pues los responsables del tabernáculo fueron los mismos artífices de la pintura. Tampoco parece creíble que la estructura fuese instalada demasiado próxima al retablo por error, en lugar de hacerlo más cerca del desahogado crucero de la iglesia. Sea como fuere, la escasa documentación que ha llegado hasta nosotros no proporciona ninguna información sobre el montaje.

Fue en el año 1952 cuando esta fue dada a conocer por la investigadora y profesora Elisa Bermejo Martínez (1922-2010):

Está tallado en madera y jaspes y es un templete de planta circular, cuyo entablamento sostienen cuatro haces de tres columnas estriadas. De los extremos de la cornisa arranca un frontón curvo partido, en cuyo tímpano hay un sol con la representación de la Sagrada Forma. Sobre el frontón, dos figuras alegóricas sentadas parecen sostener una corona que remata en una pequeña bola con la cruz, y a cada lado del tabernáculo se encuentra un ángel de tamaño natural, arrodillado sobre un alto pedestal.<sup>19</sup>

Su percepción de la capilla mayor era la siguiente:

El conjunto de retablo y tabernáculo tiene cierta grandiosidad, y los efectos de perspectiva del primero se encuentran tan bien logrados que, visto desde los pies de la iglesia, produce al pronto la impresión de una obra labrada en sus tres dimensiones.

La documentación proporcionada por Bermejo fue posteriormente reproducida por el jesuita Joaquín Gil Calvo, director del Archivo Provincial Histórico de Toledo de la Compañía de Jesús (Alcalá de Henares).<sup>20</sup> Anotó este equivocadamente, sin embargo, el segundo apellido de los artífices –a quienes denominó “Luis y Alejandro González Vázquez”–, una errata que señalamos aquí

<sup>18</sup> Castaños y Montijano (1924): 4.

<sup>19</sup> Bermejo Martínez (1952): 290.

<sup>20</sup> Gil Calvo (1973): 233-234. Posteriormente, en Gil Calvo (1979): 109. No se ha conservado documentación sobre el contrato y ejecución del tabernáculo en el archivo jesuita alcalaíno, que dirigió y catalogó el propio Gil Calvo (1982).



por haber sido reiterada en el *Inventario artístico* publicado por el Ministerio de Cultura a comienzos de los años ochenta.<sup>21</sup>

En esta década serían publicadas dos importantes monografías sobre historia de la arquitectura toledana: las Tesis Doctorales de Fernando Marías Franco<sup>22</sup> y Diego Suárez Quevedo.<sup>23</sup> Ambos trabajos, especialmente el de este último, contribuyeron a documentar los trabajos realizados en la iglesia de San Ildefonso a mediados del siglo XVIII, en el seno de la reforma dirigida por el arquitecto salmantino José Hernández Sierra, entonces aún escasamente conocido por los historiadores.

Prácticamente en las mismas fechas, Juan Nicolau Castro realizó –partiendo de los postulados de Fernando Chueca Goitia sobre las influencias romanas en la obra de Ventura Rodríguez–<sup>24</sup> una primera asociación entre el tabernáculo de los hermanos González Velázquez y la arquitectura de Carlo Fontana.<sup>25</sup> Apuntó también las grandes semejanzas entre el conjunto toledano y el tabernáculo de la iglesia de las Comendadoras de Santiago de Madrid, una atribución que más recientemente ha compartido Jesús Ángel Sánchez Rivera en su Tesis Doctoral dedicada a este monasterio.<sup>26</sup>

## 2. ANÁLISIS MORFOLÓGICO

El conjunto que preside la cabecera de los Jesuitas de Toledo está formado por el tabernáculo –sustentado por un elevado basamento con su graderío (en donde se encuentra el sagrario), más un remate superior en forma de corona con cuatro esculturas de mancebos por encima del entablamento– y dos ángeles adoradores sobre sendos podios exentos. Tanto la parte estructural como las esculturas están realizadas en madera, convenientemente revestida y tratada como para ofrecer una genuina sensación de superficies marmorizadas y doradas, según tratados como *Arte de hacer el estuco jaspeado*.<sup>27</sup>

El basamento inferior posee dos partes bien diferenciadas. Una frontal y convexa, que reproduce la curvatura del templete superior –incluidos los esvajes hacia delante de sus grupos de soportes delanteros–, y otra posterior, plana y

---

<sup>21</sup> Revuelta Tubino (1983): 169-170. El padre Gil Calvo indicó también erróneamente el título del artículo de Elisa Bermejo, que nombró en 1973 como “Luis y Alejandro González Vázquez [*sic*], autores del retablo y tabernáculo de la iglesia de San Ildefonso de Toledo” (fue “Un retablo de los González Velázquez en Toledo”), señalando, además, que apareció publicado en el número 9 de la revista *Archivo Español de Arte*, cuando en realidad fue en el 99.

<sup>22</sup> Marías (1983-86): t. 3, 116.

<sup>23</sup> Suárez Quevedo (1990): 221.

<sup>24</sup> Chueca Goitia (1983): 11-33. Este texto, en realidad, había sido ya publicado cuarenta años atrás, en 1942, en la revista *Archivo Español de Arte*, según se recoge en la bibliografía.

<sup>25</sup> Nicolau Castro (1991): 25-26.

<sup>26</sup> Sánchez Rivera (2014): 22-25.

<sup>27</sup> Pascual Díez (1785).

hueca, desde la cual es posible acceder al armazón interior. Este basamento discurre como un zócalo corrido de doble cuerpo, semioculto por el graderío en la zona delantera, con su plinto, pedestal y cornisilla correspondientes. Su cromatismo, de una tonalidad gris humo finamente vetada, recuerda a distintas variedades de mármol empleadas a mediados del siglo XVIII, entre ellas la variedad oscura del selecto Macael almeriense. Una sencilla escalinata de madera con dos pasamanos envuelve el conjunto por sus laterales y la zona posterior (fig. 3), coincidiendo con el borde inferior de la escena de san Ildefonso representada en el retablo. El graderío, presidido por el pequeño sagrario, está formado por tres escalones que siguen también la curvatura y los esviajes del templete. Su color de fondo es un bello verde vetado en blanco –similar al de los conocidos mármoles serpentinos de la provincia de Granada– que contrasta con el dorado de los frisos con decoración de espejos ovoides situados en el frente de cada escalón. Zócalo y graderío equivalen en altura a los podios de los ángeles adoradores situados a ambos lados del tabernáculo, en cuyos pedestales hay tarjas blancas y doradas con expositor o sol central. No se ha conservado la mesa de altar original, *a la romana* –la actual se encuentra exenta, adelantada, a cierta distancia–, en cuyo frontal debió de inspirarse el ensamblador Pedro de Luna para realizar el retablo mayor del Colegio de Doncellas Nobles, dado que se le impuso la condición de que fuera “como la que tiene la del alttar maior de la Ig<sup>a</sup> del Colexio de San Eujenio y San Ildefonso de la Compañia de Jesús desta Ciud<sup>ad</sup>”.<sup>28</sup>



Fig. 3. Tabernáculo de la iglesia de San Ildefonso de Toledo. Detalle de uno de los accesos laterales

<sup>28</sup> Nicolau Castro (1991): 25 (nota al pie).

El templete superior es de gran elegancia. Posee un basamento más rico en detalles y molduras que el zócalo inferior, con tarjas y colgaduras en los pedestales de los soportes. Estos se distribuyen en cuatro haces de tres –dos columnas más un pilar cuadrado interior–, avanzando en esviaje tanto el pedestal como las porciones de arquitrabe correspondientes a las columnas, lo que proporciona un ritmo quebrado y dinámico al conjunto. Columnas y pilares están constituidos por basas áticas, fustes con doble acanaladura y capiteles compuestos. El entablamento posee un friso en el que se alternan triglifos y rosetas; por encima de este, corre su línea de dentículos y el cornisamento. Un nuevo modelo de tarja, de gran sencillez –con una apariencia que nos resulta similar al modelo en *testa di cavallo* de la heráldica italiana–, preside la zona central del entablamento.



Fig. 4. Tabernáculo de la iglesia de San Ildefonso de Toledo. Detalle del interior del coronamiento

El remate superior es una gran corona, formada por ocho radios que convergen en una macolla superior, con añadido de orbe y cruz (fig. 4). Dicha solución, inspirada en diversos referentes del Barroco romano –el modelo de Santa Maria in Traspontina es el más evidente, pero este hunde sus raíces en el remate del baldaquino de Bernini para San Pedro del Vaticano, al que también deberíamos añadir la escenografía para la liturgia de las *Quarant'ore* propuesta

por Carlo Rainaldi (1611-1691) en la iglesia del Gesù en 1650–,<sup>29</sup> se encuentra suspendida sobre cuatro grandes aletones que parten de cada uno de los esviajes del arquitrabe, curvándose en volutas hacia el interior. Esta fórmula permite no solamente sostener la corona, sino distribuir por encima del templete cuatro figuras de mancebos de tamaño natural en ademanes característicamente barrocos.<sup>30</sup> También lo son, aunque más grandes de talla, los ángeles adoradores de los laterales (fig. 5). El origen, en este caso, es fácil de identificar, ya que se trata de la habitual pareja de ángeles –uno con las manos orantes y otro con ellas sobre el pecho– reproducida a partir del modelo berninesco de la capilla del Sacramento en la basílica de San Pedro.



Fig. 5. Tabernáculo de la iglesia de San Ildefonso de Toledo. Detalle de uno de los ángeles adoradores y del fingimiento de mármol verde de su pedestal

<sup>29</sup> Conocemos, a través de un grabado, el “Teatro eretto nella chiesa del Gesù per le Quarantore del 1650”, Museo di Roma, Gabinetto Stampe, GS 86.

<sup>30</sup> Fontana desarrolló en diversas ocasiones este sistema de volutas convergentes hacia el interior, de tradición miguelangelesca, como en su proyecto no realizado para la fachada de Santa Maria dell’Umilità de Roma (1703), cuyo dibujo se conserva en la colección del Castillo de Windsor, n.º 173 según la catalogación de Braham / Hager (1977): 86.

A diferencia de las tonalidades grises y verdes del basamento inferior y el graderío, el templete imita un jaspe *beige* con vetas más oscuras. Los pilares son también enteramente de este color, pero no las columnas –que alternan, de manera orgánica, entre esta gama y otras más calizas y verdosas, y lo mismo sucede en el friso–, algo que contribuye a dotar de gran realismo al conjunto. El cromatismo del tabernáculo y las partes arquitectónicas del retablo fingido poseen una misma unidad escenográfica, pues el verde y el *beige* de las superficies de madera marmorizada –combinación que recuerda inevitablemente a un referente tan próximo en el tiempo como el altar de san Julián en Cuenca de Ventura Rodríguez (proyectado en 1753 y ejecutado en aquellos momentos)<sup>31</sup> se reproducen en las columnas y otros elementos pintados sobre el muro. Algo similar sucede con el dorado de capiteles, molduras y los grandes mensulones que aparentan sostener las estatuas de santos jesuitas en las entrecalles laterales del retablo. Esta conjunción entre lo fingido y lo real, característicamente barroca, se extiende también a las cornisas interiores del edificio, pues las molduras arquitectónicas de la capilla mayor encuentran su prolongación en las molduras pintadas del retablo.

### 3. EL ALTAR DE SANTA MARIA IN TRASPONTINA Y SU DIFUSIÓN

La escasez de referencias documentales sobre el tabernáculo de la iglesia de los Jesuitas de Toledo no impide señalar sus semejanzas con una conocida obra romana de finales del siglo XVII: el altar mayor de la iglesia de Santa Maria in Traspontina (1674), una de las actuaciones más destacadas del arquitecto Carlo Fontana (1638-1714).<sup>32</sup> En ella participó el escultor Leonardo Retti († 1714), responsable de los ángeles de estuco que sostienen el remate del conjunto. Esta “pesante corona che si stacca dalla struttura colonnata”, en palabras del arquitecto Paolo Portoghesi,<sup>33</sup> es característica de la obra de Fontana. Un antecedente directo, como hemos apuntado en el apartado anterior, sería el remate de Gian Lorenzo Bernini para el baldaquino de San Pedro (1634) a través de una serie de volutas convergentes, semejantes a los radios o diademas interiores de una

<sup>31</sup> Tanto el arquitecto madrileño como los hermanos González Velázquez coincidieron en la ciudad de Cuenca a mediados del siglo XVIII. Estos últimos trabajaron allí en la iglesia del convento de San Pedro de las Justinianas (“las Petras”), cuyas pinturas y retablos, desgraciadamente, se perdieron en 1936.

<sup>32</sup> Archivio di Stato di Roma, Carmelitani Calzati di S. Maria in Traspontina, *Notizie di Funzioni Ecclesiastiche spettanti alla Chiesa della Trasp[ontin]a dall'Anno 1609 al 1761*, “Notizie della fabbrica dell'Altar Magg.re di Traspontina fatta nel Generalato del R.mo P. Matteo d'Orlando, poi Vescovo di Cefalù, col disegno molto stimato dell'insigne Architetto Carlo Fontana. Nell'anno 1674”, ff. 47r-96v. Conocemos los detalles a través del fraile carmelita Catena (1954): 51-55. Anteriormente, Zocca (1938): 138-150. Sobre el arquitecto, cuyo centenario fue conmemorado hace escasos años, véase Bonaccorso / Moschini (eds.) (2017).

<sup>33</sup> Portoghesi (1988): 330. Posteriormente, Portoghesi (2017): 13-20.

corona. Fontana potenciará este sistema incorporando un cerco cilíndrico en la base y cerrando los espacios entre las volutas-diademas, proporcionando al conjunto una apariencia de auténtica corona. Lo llevará a su máximo exponente en proyectos como el altar mayor para la iglesia de Santa Maria della Steccata de Parma (1696) –cuyo dibujo se conserva en el Museum der bildenden Künste de Leipzig– o el irrealizado catafalco en honor al rey Pedro II de Portugal para la iglesia de Sant’Antonio dei Portoghesi de Roma (1707), donde una inmensa corona de apariencia heráldica preside el conjunto a modo de pabellón, sostenida no por una base arquitectónica ni figuras de ángeles, sino suspendida sobre las colgaduras de un dosel. De esta obra se han conservado diversos bocetos entre los dibujos de Fontana reunidos en la colección del Castillo de Windsor, incluido uno que define claramente las volutas que conforman las diademas de la corona.<sup>34</sup>



Fig. 6. Altar mayor de la iglesia de Santa Maria in Traspontina de Roma según Rossi (ed.) (1690): 27

<sup>34</sup> Tetti (2017): 350-357; Braham / Hager (1977): 98-103.

Este tipo de remate alcanzará un gran éxito a comienzos del siglo XVIII. Grabados como los *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma* (1690), de Giovanni Giacomo de' Rossi (1627-1691) –cuyo aguafuerte número 27 es el “MAGGIORE ALTARE NELLA CHIESA DI SANTA MARIA TRANSPONTINA IN BORGO NVOVO. Archit. del Cau<sup>r</sup>. Carlo Fontana” (fig. 6)–, contribuirán a su difusión. También lo hará el jesuita Andrea Pozzo (1642-1709) a través de una de las últimas láminas de su *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700), la número 75 de la parte 2, titulada “Altare capriccioso” y rematada por una solución claramente inspirada en Fontana (fig. 7).<sup>35</sup> La trayectoria de su sobrino, el escultor y estuquista Baldassarre Fontana (1661-1733), permitió también la difusión de este legado en los territorios de las actuales República Checa y Polonia e, incluso, más allá. De hecho, uno de los mayores exponentes de este modelo de corona sostenida por ángeles mancebos lo encontramos en los tronos reales de la Storkyrkan de Estocolmo, obra de Nicodemus Tessin el Joven (1654-1728), ejecutados por Burchardt Precht.



Fig. 7. *Altare capriccioso*.  
Pozzo (1693-1700): parte 2, fig. 75

<sup>35</sup> El propio Pozzo reconocía haber contemplado “[...] che in una Chiesa principale di Roma si dovea fare un’Altare Maggiore, che variasse da tanti altri, con qualche novità, e bizzarria, hò fatto anch’io questo disegno da adattarsi à quel luogo, e ve lo mostro qui sol per mostra”.

Fueron muchas las formulaciones, en definitiva –por no hablar del amplio desarrollo en artes muebles y orfebrería de estas “corone pensile”, “tronetti per l’esposizione eucaristica”, “macchine processionale”, etc.–, con las que el espíritu romano de Fontana llegará hasta bien entrado el siglo XVIII.

#### 4. EL MODELO DE SANTA MARIA IN TRASPONTINA Y VENTURA RODRÍGUEZ

Fernando Chueca Goitia consideraba a Ventura Rodríguez Tizón (1717-1785) uno de los principales catalizadores de la arquitectura de Carlo Fontana en España. Su interés por las formulaciones del Barroco romano puede advertirse muy tempranamente, por ejemplo, en la sección de su *Proyecto para un templo magnífico* (1748), que le procuró el ingreso en la Accademia de San Luca y cuyo ciborio tomaba como punto de partida –aunque con columnas rectas y no salomónicas– el modelo de Bernini para San Pedro. No fue el primer arquitecto en hacerlo. Hay casos tan paradigmáticos como el de Ferdinando Fuga (1699-1782) para la basílica de Santa Maria Maggiore de Roma, donde los ritmos helicoidales de las columnas salomónicas se sustituyeron por magníficos fustes rectos de pórfido rojo con hojarasca doradas. Otro ejemplo, más sencillo y simplificado, es el tabernáculo de la concatedral de San Cesareo de Terracina, que también resulta deudor del tabernáculo vaticano con su entablamento, adorno de guardamalletas y cierre mediante volutas. La Biblioteca Nacional de España conserva un interesante dibujo que recoge la misma evolución, aunque ahora adaptada a un esquema de planta oval, con pares de columnas rectas y estriadas a un tercio de los fustes.<sup>36</sup> Este detalle, junto con el avance en esviaje de los soportes, aproxima esta interpretación del modelo de Bernini al tabernáculo toledano, si bien en este caso la mesa de altar no se encuentra alojada en el interior del tabernáculo, sino adelantada. Otro dibujo que consideramos necesario destacar aquí, por la importancia que tuvo Filippo Juvarra (1678-1736) para la arquitectura del norte de Italia y su penetración en el Madrid del primer tercio del siglo XVIII –junto con el hecho de haber sido discípulo de Carlo Fontana en Roma durante los primeros años de la centuria–, es la primera idea para el baldaquino del Santuario de la Beata Vergine de Caravaggio (Bérgamo), de 1712 (fig. 8).<sup>37</sup>

<sup>36</sup> El dibujo (DIB/15/18/15), considerado “Anónimo italiano” del siglo XVII –así fue inicialmente catalogado por Barcia–, fue datado por Delfín Rodríguez entre 1665 y 1680. También deberíamos mencionar otro dibujo de la BNE (DIB/14/46/42), titulado “Proyecto de baldaquino y altar”, consistente en medio templete o altar cóncavo rematado por una enorme corona, que Manuela Mena relacionaba con Fontana por su inequívoca relación con el modelo de Santa Maria in Traspontina. Santiago Páez (dir.) (1991): 126-127 y 131.

<sup>37</sup> Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Bonet Correa / Blasco Esquivias (1994): 144.



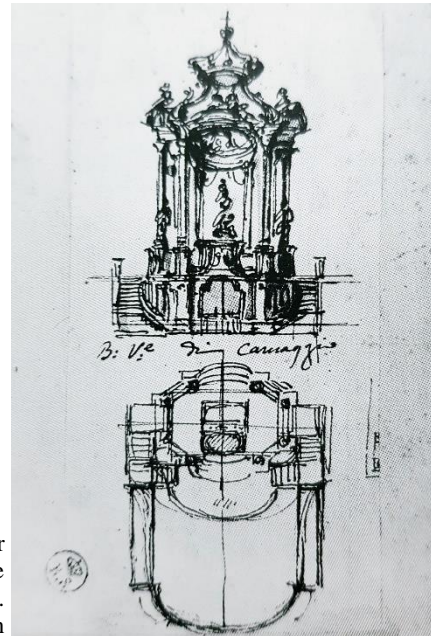


Fig. 8. Idea inicial para el altar mayor del Santuario de la Beata Vergine de Caravaggio. Filippo Juvarra. 1712. Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Turín

Debemos a Chueca Goitia, por otra parte, la difusión de un informe manuscrito, conservado en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en donde Ventura Rodríguez fundamentaba su proyecto para la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza a partir de los baldaquinos romanos.<sup>38</sup> Tras manifestar la necesidad de que este tipo de construcciones “quede con la mayor ligereza que sea posible, sin ocupar el aire del sitio donde se erige”, el arquitecto español destacaba la capacidad del “caballero Juan Lorenzo Bernino en la ejecución del Baldaquín que con su dibujo y dirección se hizo en el célebre templo de San Pedro, en Roma”, añadiendo a continuación los ejemplos del “caballero Carlos Rinaldi en el que hizo en la misma ciudad en Sta. María de la Escala, y el caballero Carlos Fontana en el de la Transpontina, sin referir otros ejemplares que además de los [ante] citados son vivos preceptos de los profesores”.<sup>39</sup> Según Chueca Goitia, Ventura Rodríguez recordaba aún en sus últimos años –pese a la mayor depuración formal de la época y a la propia

<sup>38</sup> Chueca Goitia (1942). El manuscrito, con fecha 24 de marzo de 1751, se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2-33-1. Antes de que Chueca Goitia lo difundiera en *Archivo Español de Arte* fue parcialmente publicado, probablemente a través de una copia existente en el Archivo de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, por el arquitecto Teodoro Ríos en su discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Ríos (1925).

<sup>39</sup> El informe de Ventura Rodríguez ha sido transcrito, más recientemente, por Esteban Lorente (1987): 185-187.

evolución del arquitecto— los baldaquinos de origen romano por los que se interesó durante su juventud, poniendo como ejemplo el tabernáculo de la iglesia guipuzcoana de Rentería (1777). Más tardío aún era el proyecto que el arquitecto madrileño realizó en 1784, poco antes de morir, para el retablo mayor de la capilla de Nuestra Señora de Belén en su huida a Egipto, en la iglesia madrileña de San Sebastián. Su diseño (fig. 9) permitió a María Teresa Cruz Yábar destacar una nueva interpretación del remate de Santa Maria in Traspontina, con una gran corona sostenida por dos ángeles mancebos arrodillados sobre la curva del frontón.<sup>40</sup>



Fig. 9. Dibujo de presentación para el retablo mayor de la capilla de Nuestra Señora de Belén en su huida a Egipto de la iglesia de San Sebastián de Madrid.

Ventura Rodríguez. 1784.  
Biblioteca Nacional de España.  
Madrid

<sup>40</sup> Ventura Rodríguez, “Esbozo del retablo de la Capilla de Ntra. Sra. de Belén en su huida a Egipto o de los arquitectos en San Sebastián de Madrid” (Museo Nacional del Prado, FA 1680). Cruz Yábar (2019): 583-602. Su correspondiente dibujo de presentación se ha conservado en la BNE, DIB 14/45/5. Véase también Cruz Yábar (2017): 195 y 198-199. Sobre las circunstancias de esta obra, fotografías y más dibujos, véase también Cruz Yábar (2003): vol. 1, 365-379.

## CONCLUSIONES

Ya hemos destacado la importancia de los grabados para la penetración y difusión de estos modelos romanos en España. Tanto Ventura Rodríguez como los hermanos González Velázquez tuvieron a su disposición los *Disegni* de Giovanni Giacomo de' Rossi<sup>41</sup> y fueron buenos conocedores de la tratadística romana, así como de los numerosos ejemplos de arquitectura efímera realizados en la primera mitad del siglo XVIII. Entre ellos, catafalcos como el erigido en 1744 en honor al cardenal Molina en la iglesia de San Felipe el Real de Madrid –otro proyecto juvenil de Ventura Rodríguez<sup>42</sup> que, como el tabernáculo de San Ildefonso, se levanta sobre un elevado basamento con gradas delanteras– o el que Juan Bautista Sachetti dedicó a Felipe V en el convento de la Encarnación en 1748<sup>43</sup> –rematado por corona–, ambos grabados por Palomino e inmediatamente anteriores a la concepción del conjunto toledano.

El tabernáculo toledano bebe de todas estas fuentes e influencias, a las que cabría añadir también las propiamente jesuitas –ya señalamos que fue encargado en el mismo contexto que un altar de Alejandro González Velázquez para la Casa profesa de San Felipe Neri de Madrid–, como el altar mayor de la capilla de Sant' Ignazio en la iglesia del Gesù, obra de Andrea Pozzo (1698),<sup>44</sup> con su línea de entablamento convexa, columnas compuestas y empleo de un sofisticado mármol jaspeado verde.



Fig. 10. Tabernáculo.  
Alejandro y Luis González Velázquez  
(atribución).  
Hacia 1756. Real Monasterio  
de Comendadoras de Santiago. Madrid

<sup>41</sup> Rodríguez Ruiz (2013): 247-296.

<sup>42</sup> BNE, INVENT/14779.

<sup>43</sup> BNE, INVENT/70872.

<sup>44</sup> Pozzo (1693-1700): parte 1, fig. 60.

No es de extrañar, para finalizar, que el tabernáculo de la iglesia de San Ildefonso de Toledo poseyera la suficiente relevancia como para inspirar otro conjunto semejante, de templete prácticamente idéntico, en una de las iglesias más importantes de Madrid, la del Real Monasterio de Comendadoras de Santiago (fig. 10).

### BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez y Baena, José Antonio (1789-91): *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*, 4 ts. Madrid, Benito Cano. Disponible en: [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid\\_publicacion/es/consulta/registro.do?id=423](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=423) (consultado el 20 de junio de 2023).
- Arnaiz, José Manuel (1999): *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de Su Majestad (1723-1792)*. Madrid, Ediciones Antiquaria.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1857): *Historia de los templos de España. Arzobispado de Toledo. Templos de Toledo*. Madrid, Imprenta y Estereotipia Española de los Señores Nieto y Compañía. Disponible en: <https://www.toledo.es/03-historia-de-los-templos-de-espana-manuel-de-assis-y-gustavo-adolfo-becquer-1857-1860/> (consultado el 20 de junio de 2023).
- Bermejo Martínez, Elisa (1952): “Un retablo de los González Velázquez en Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 25/99, 288-290.
- Bonaccorso, Giuseppe / Moschini, Francesco (eds.) (2017): *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.
- Bonet Correa, Antonio / Blasco Esquivias, Beatriz (eds.) (1994): *Filippo Juvarra, 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional y Electa.
- Braham, Allan / Hager, Hellmut (1977): *Carlo Fontana: The Drawings at Windsor Castle*. Londres, A. Zwemmer Ltd.
- Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos, M.<sup>a</sup> Soledad (2005): *Estudio de la vida y obra de Luis, Alejandro y Antonio González Velázquez* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Cánovas del Castillo [Sánchez-Marcos], [M.<sup>a</sup>] Soledad (2021): “Decoraciones teatrales y ornatos de festejos de Luis, Alejandro y Antonio González Velázquez”, en *Formación y proceso creativo en el ámbito académico. Artistas al servicio del rey (1746-1833)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 67-89.
- Castaños y Montijano, Manuel (1924): “La iglesia de San Ildefonso”, *El Castellano*, n.º 5258, 27 de septiembre, p. 4.
- Catena, Claudio (1954): *Traspontina. Guida storica e artistica*. Roma, Edizioni Traspontina.
- Ceán Bermúdez, Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 ts. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Cerro Malagón, Rafael del (2007): *Noticias de Toledo entre 1801 y 1844. La memoria del curial Felipe Sierra*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo.
- Chueca Goitia, Fernando (1942): “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, *Archivo Español de Arte*, 15/52, 185-210.

- Chueca Goitia, Fernando (1983): “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp. 11-33.
- Cruz Yábar, María Teresa (2003): *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)* (Tesis Doctoral), 2 vols. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12823/> (consultado el 20 de junio de 2023).
- Cruz Yábar, María Teresa (2017): “Los retablos de Ventura Rodríguez”, en Delfín Rodríguez Ruiz (coord.): *Ventura Rodríguez: Arquitecto de la Ilustración*. Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 169-205.
- Cruz Yábar, María Teresa (2019): “Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII”, en Alejandro Cañestro Donoso (coord.): *Summa studiorum sculptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 583-602.
- Esteban Lorente, Juan Francisco (1987): “Ventura Rodríguez al servicio de una idea. La Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza”, *Artigrama*, 4, 1987, 157-206. DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_artigrama/artigrama.198747620](https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.198747620)
- Gil Calvo, Joaquín, S.J. (1973): “La iglesia de San Ildefonso y la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, en Toledo”, *Anales Toledanos*, 6, 199-239. Disponible en: <https://realacademia.toledo.es/anales-toledanos-numeros-5-y-6/> (consultado el 20 de junio de 2023).
- Gil Calvo, Joaquín, S.J. (1979): *La Compañía de Jesús en la Historia de Toledo*. Toledo, Caja de Ahorro Provincial.
- Gil Calvo, Joaquín, S.J. (1982): *Archivo Provincial de Toledo, S.J. Historia, origen, formación, organización*. Alcalá de Henares, Imp. M. Corral.
- Gómez Fernández-Cabrera, Jesús (2013): “Notas sobre el arquitecto José Hernández Sierra que finalizó la iglesia de Orgaz”, en <http://www.villadeorgaz.es/Notas%20Jose%20Hernandez%20Sierra.pdf> (consultado el 12 de febrero de 2023).
- López García, Ricardo (1952): “La ermita de Nuestra Señora de la Soledad en Puebla de Montalbán”, *Archivo Español de Arte*, 25/99, 290-291.
- Marías, Fernando (1983-86): *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 ts. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Maure-Rubio, Miguel Á[ngel] / Plaza-Beltrán, Marta (2019): “Geometría y técnica en dos retablos-tabernáculos fingidos españoles: Ermitas de Nuestra Señora de La Soledad (Puebla de Montalbán, Toledo) y de San Isidro (Alcalá de Henares)”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 31/1, 75-91. DOI: <https://doi.org/10.5209/ARIS.58786>
- Muñoz Herrera, José Pedro (2008): *Toledo en el Semanario Pintoresco Español (1836-1857)*. Toledo, Consorcio de la Ciudad de Toledo.
- Nicolau Castro, Juan (1987): “Notas sobre arquitectura toledana del siglo XVIII: José Hernández Sierra «aparejador de la Catedral» y Tomás Talavera «maestro de albañilería y carpintería»”, *Archivo Español de Arte*, 60/238, 153-166.
- Nicolau Castro, Juan (1991): *Escultura toledana del siglo XVIII*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Palazuelos, vizconde de [Jerónimo López de Ayala y Álvarez de Toledo] (1890): *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo, Imprenta, Librería y Encuadernación de Menor y Hermanos.
- Parro, Sixto Ramón (1857): *Toledo en la mano*, 2 ts. Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1039191> (consultado el 20 de junio de 2023).

- Pascual Díez, Ramón (1785): *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*. Madrid, Imprenta Real. Disponible en: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000048065&page=1> (consultado el 20 de junio de 2023).
- Ponz, Antonio (1772): *Viage de España*, t. 1. Madrid, Joaquín Ibarra.
- Portoghesi, Paolo (1988): *Roma barocca*. Bari, Laterza.
- Portoghesi, Paolo (2017): “Fontana *versus* Borromini. Una cerniera nella cultura del barocco”, en Giuseppe Bonaccorso / Francesco Moschini (eds.) (2017): *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, pp. 13-20.
- Pozzo, Andrea (1693-1700): *Perspectiva pictorum et architectonorum*, 2 partes. Roma, Jan Jakub Komárek. Disponible en: [https://archive.org/details/gri\\_33125008639367/page/n227/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125008639367/page/n227/mode/2up) (consultado el 20 de junio de 2023).
- Ramírez y Benito, Felipe (1894): *El Tesoro de Toledo*. Toledo, ed. del autor.
- Reuelta Tubino, Matilde (dir.) (1983): *Inventario artístico de Toledo capital*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Ríos, Teodoro (1925): “Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, 11, 1-79.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2013): “De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El *Studio d'Architettura Civile* de Domenico de Rossi y su influencia en España”, *Boletín de Arte*, 34, 247-296. DOI: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2013.v0i34.3452>
- Rodríguez de Gracia, Hilario (2020): “Trazas de obras conservadas en el Archivo Histórico Diocesano de Toledo (siglos XVI-XVIII)”, *Toletum*, 64, 145-208.
- Rossi, Giovanni Giacomo de' (ed.) (1690): *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*. Roma, Giovanni Giacomo de' Rossi. Disponible en: [https://archive.org/details/gri\\_33125010879787/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125010879787/page/n3/mode/2up) (consultado el 20 de junio de 2023).
- Sánchez Rivera, Jesús Ángel (2014): *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Santiago Páez, Elena M.<sup>a</sup> (dir.) (1991): *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional.
- Suárez Quevedo, Diego (1990): *Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII*. Toledo, Caja de Toledo.
- Suárez Quevedo, Diego (1991): “Casa Profesa e Iglesia de la Compañía de Jesús”, en Diego Peris Sánchez (coord.): *Arquitecturas de Toledo*, vol. 2: *Del Renacimiento al Racionalismo*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 200-209.
- Tetti, Barbara (2017): “Carlo Fontana e i sistemi costruttivi per gli apparati effimeri: Il catafalco di Pedro II in Sant'Antonio dei Portoghesi”, en Giuseppe Bonaccorso / Francesco Moschini (eds.) (2017): *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, pp. 350-357.
- Zocca, Mario (1938): “La chiesa di Santa Maria in Traspontina e i suoi architetti”, *L'Arte. Rivista trimestrale di storia dell'arte medievale e moderna*, 2, 138-150.